

## **Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века**

Авторские жанровые определения представляют собой недостаточно изученную область как в генологии\*, так и в исследованиях заголовочно-финального комплекса. Теоретики жанра в лучшем случае указывают на авторские жанровые обозначения как на «отдельный вопрос, требующий изучения» [3, с. 18] и ограничиваются традиционными ссылками на роман в стихах А. Пушкина, поэму Н. Гоголя или же рефлексии Л. Толстого, стимулировавшие исследования А. Чичерина и введение им продуктивного термина «роман-эпопея» [4]. Работу же Ю. Орлицкого «Минимальный текст (удетерон)» [5, с. 563–609] можно назвать первым и едва не единственным подступом к теоретическому осмыслению обозначения жанра произведения (в данном случае – однострочного стихотворного текста) в контексте проблематики ЗФК.

Что же касается авторских жанровых определений в драматургии, то они изучены весьма слабо (как в синхронии, так и в диахронии), не осмыслены на теоретическом уровне. Например, новейшие пособия по русской драматургии С. Я. Гончаровой-Грабовской [6], М. И. Громо-вой [7; 8], О. В. Журчевой [9], содержащие немало ценных замечаний по поводу авторских жанровых форм и поисков, вопросы жанровых обозначений фактически обходят стороной\*\*. Исключением могут быть названы лишь некоторые статьи и фрагменты монографий В. Е. Головчинер [11; 12], О. Г. Лазареску [13], Ю. Б. Орлицкого [14], Е. К. Созиной [15], включающие размышления о поэтике заглавия и ЗФК драмы в целом, а также о жанровых наименованиях. Однако истинным приговором для исследователей звучат слова В. Е. Головчинер: «...разнообразие авторских

---

\* Термин «генология» (наука о литературных родах и жанрах) был предложен еще в 1930-е годы Полем ван Тигемом [1] и получил широкое распространение благодаря работам Стефании Скварчинской. См. также выходящий с 1950-х годов под ее редакцией ежегодник «Zagadnienia rodzajow literackich».

\*\* Не лучше в этом отношении обстоят дела и в современных исследованиях по украинской драматургии. Так, в фундаментальной коллективной монографии Центра Леся Курбаса [10], первом и пока единственном исследовании истории украинской драматургии и театра минувшего столетия, анализу авторских жанровых обозначений вовсе не находится места.

© Васильев Е. М., 2009

определений характера, типа, жанра произведения – в названии или под ним – так велико, что не поддается систематизации» [12]. Не претендуя ни в коей мере на полноту анализа, попытаемся все же осмыслить общие тенденции функционирования авторских жанровых определений в драматургии XX века и некоторые аспекты их соотношения с основным текстом произведения.

Система авторских жанровых определений, являющаяся своеобразным отображением теории драматического жанра, охватывает: 1) заголовки драматических произведений; 2) подзаголовки пьес; 3) другие элементы драматического текста, в том числе его ЗФК (эпиграф, предисловие, ремарки, послесловие); 4) авторские комментарии – высказывания о жанровой природе и специфике драм. Соответственно можно классифицировать авторские жанровые наименования на четыре группы: 1) заголовочные; 2) подзаголовочные; 3) внутритекстовые и 4) внетекстовые.

1. Примером «заголовочного» жанрового наименования может служить «Мистерия-буфф» Владимира Маяковского. Само название произведения не только является его поразительно точным жанровым определением. Оно, с одной стороны, намного точнее определяет жанровую природу пьесы, чем ее подзаголовки «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи», содержащий, скорее, дополнительную информацию о видах пафоса. С другой – свидетельствует о характерном для драматургии XX века сочетании возвышенного, патетического («мистерия») с низким, площадным («буфф»). Сам В. Маяковский указывает на этот парадоксальный синтез в специально написанном «либретто» пьесы: «Мистерия – великое в революции, буфф – смешное в ней» [16, т. 2, с. 359]. Такое соединение несоединимого (особенно если вспомнить жесткое табу на «смешное» в революции в советские времена) является следствием парадоксального художественного мышления Маяковского, в соответствии с которым трагедия и комедия, высокое и низкое неразделимы в искусстве и действительности. Действие «Мистерии-буфф», по словам ее автора, представляет собой «миниатюру мира в стенах цирка»\* [Там же].

Заголовочные жанровые определения найдем и в таких драмах XX века, как «Интерлюдия в театре» и «Притчи о далеком будущем» Б. Шоу,

---

\* Кстати, сатирические комедии В. Маяковского «Клоп» и «Баня», соединяющие в себе драматизм и буффонаду, сказочность и цирковую эксцентрику, также синтезируют элементы как различных драматических жанров, так и разных видов искусства. Недаром автор дает обозначение «Бани» как «*драмы в шести действиях с цирком и фейерверком*». В связи с этим отметим недавнюю статью Н. Сарафановой, посвященную цирку в русском театре начала XX века и творчеству Маяковского в частности [17].

«Баденская учебная пьеса» и «Трехгрошовая опера» Б. Брехта, «Балаганчик» А. Блока и «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Притча о шлагбауме» В. Минко и «Драма в учительской» Я. Стельмаха, «Комедия города Петербурга» Д. Хармса и «Мираклъ из Мо-хо-го» И. Бахтерева, «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова и «Маленькие комедии большого дома» Г. Горина и А. Арканова, «Театр времен Нерона и Сенеки» и «Спортивные сцены 1981 года» Э. Радзинского, «Споры о Достоевском» Ф. Горенштейна и «Маленький спектакль на лоне природы» С. Лобозерова, «Стереоскопические картинки частной жизни» Д. А. Пригова и «Три действия по четырем картинам» Вяч. Дурненкова.

2. Богатый, воистину неисчерпаемый материал для построения теории жанров драматургии XX века представляет собой система авторских определений Бернарда Шоу, большинство из которых имеют «подзаголовочный» характер. Огромный диапазон драматургического творчества Б. Шоу сказался и на его жанровых обозначениях. Практически для каждой из пятидесяти двух своих пьес он находит оригинальный подзаголовок. Здесь фигурируют и традиционные, «чистые» жанры драматургии: «трагедия» («Врач перед дилеммой»), «комедия» («Свадьба по-деревенски»), «мелодрама» («Ученик дьявола»), «фарс» («Огастес исполняет свой долг»). Однако при этом традиционный жанр может иметь разнообразные жанровые разновидности. Например, комедия у Б. Шоу может быть «романтической» («Оружие и человек») и «мелодраматической» («Обращение капитана Брассбаунда»), «тематической» («Сердцеед») и «помпезной» («Миллионерша»), «комедией с философией» («Человек и сверхчеловек») и даже «комедией вне всякой манеры» («Миллиарды Байанта»). Таким образом, уже в самих жанровых обозначениях декларируется присущая драме XX столетия синтетическая природа произведения.

Характерной чертой жанристики Б. Шоу является также тенденция к реставрации архаических жанров драматургии. Так, ему принадлежат две пьесы, относящиеся к жанру, существовавшему в английском театре конца XV–XVI веков – интерлюдии. Это «Интерлюдия в театре» (жанр, как мы уже видели, заголовочный) и «Смуглая леди сонетов» (содержащая подзаголовок «интерлюдия»). Б. Шоу имеет также опыт создания «мистерии» – жанра, прекратившего свое существование еще в середине XVI в. Подзаголовок драмы «Кандида» определяет ее именно как мистерию. Обращается Шоу и к такому древнему жанру, как притча: «Андрокл и Лев» и «Притчи о далеком будущем» (и здесь одно жанровое обозначение подзаголовочное, а другое – заголовочное). Но едва ли не самой пло-

дотворной становится работа Б. Шоу по реставрации такого «мертвого» жанра, как «экстраваганца». Жанр экстраваганцы существовал в английском театре на рубеже XVIII–XIX веков. Это были пьесы фантастического содержания с элементами песни, танца и забавными переодеваниями. На основе этого полузабытого жанра эксцентриады Б. Шоу создает оригинальный жанр «политической экстраваганцы». Эксцентрические по форме, эти произведения приобретают острое политическое содержание. К «политическим экстраваганцам» принадлежат блестящие пьесы Шоу конца 1920–1930-х годов: «Тележка с яблоками» (подзаголовок – «политическая шутка»), «Горько, но правда» (подзаголовок – «политический гротеск»), «На мели» (подзаголовок – «политическая комедия») и «Женева» (подзаголовок – «Еще одна политическая экстраваганца»).

Система жанровых обозначений Б. Шоу свидетельствует и об открытости его драм всевозможным межжанровым, междошовым и межвидовым сплавам. Так, драматическое может соединяться одновременно и с лирическим, и с эпическим. Примером этого является пьеса «Великолепный Бэшвил, или Вознагражденное постоянство», имеющая авторский подзаголовок «Стихотворное переложение романа “Профессия Кэшела Байрона”» (роман этот был создан Б. Шоу в начале 1880-х годов). «Великолепный Бэшвил» совмещает в себе и лирическую стихию, и пародийный фарс, и приметы эпической драмы. Жанровую природу этой малоизвестной пьесы можно определить как «лиро-эпический фарс». О синтезе разнородных и разновидовых жанрообразующих элементов может свидетельствовать и подзаголовок знаменитой комедии «Пигмалион» – «роман-фантазия в пяти действиях».

Ряд драматических произведений Б. Шоу (что также подтверждается подзаголовками) граничит и с жанрами публицистики. Так, пьеса «О’Флаэрти. Кавалер ордена Виктории» определена автором как «Воспоминание о 1915 годе. Памфлет о воинской повинности», а драма «Огастес исполняет свой долг» имеет подзаголовком «Драматический трактат в свободной форме по поводу экономии, вызванной требованиями военного времени, и прочих проблем. Правдивый фарс». Элементы публицистичности содержат такие произведения Б. Шоу, как «дискуссии» «Майор Барбара» и «Неравный брак», «пьеса-демонстрация» «Охваченные страстью», а также «проповедь в форме жестокой мелодрамы» «Разоблачение Бланко Поснета».

Театр Шоу взаимодействует и с другим видом искусства – театром марионеток. Большой поклонник кукольного театра, Б. Шоу на исходе жизни пишет свой «фарс для кукол» «Шекс против Шо», добродуш-

ную пародию на Шекспира и самого себя. Показательно, что один из наиболее сильных комических эффектов этого кукольного фарса достигается путем использования прямых цитат и реминисценций из трагедий Шекспира.

И еще одна особенность системы жанровых определений Б. Шоу. Драматург-парадоксалист соединял несоединимое не только в своих произведениях, но и в их подзаголовках. Уже в них Шоу сталкивает взаимоисключающее: пьеса «В золотые дни доброго короля Карла» именуется «правдивой историей, которая никогда не случалась», а эксцентрическую «Страсть, яд, окаменение» драматург определяет как «короткую трагедию для ярмарочных театров и балаганов».

Следует отметить, что подобное парадоксальное соединение несоединимого в самих авторских жанровых подзаголовках является приметой всей драматургии XX века. Подзаголовок становится одним из уровней художественного текста, на которых действует закон парадокса, совмещающий взаимоисключающее. Так, Оскар Уайльд назвал свою пьесу «Как важно быть серьезным» «легкомысленной комедией для серьезных людей». «Жестокий фарсом» именует свою «Чудесную башмачницу» Федерико Гарсиа Лорка. Авторское обозначение «Ромула Великого» Фридриха Дюрренматта – «неисторическая историческая комедия». Подобный прием применяет Макс Фриш: его «Бидерман и поджигатели» имеет подзаголовок «поучительная пьеса без поучений». А «Любовники в метро» Жана Тардые определены автором как «комический балет без танцев и музыки».

Соединяется «несоединимое» и в авторских жанровых обозначениях бельгийского драматурга Мишеля де Гельдерода. Например, «религиозная по сюжету» пьеса «Святой Франциск Ассизский», по свидетельству автора, «показывала жизнь святого, используя самые фантастические и неожиданные приемы, заимствованные из балета, пантомимы, мюзик-холла» [18]. Такое взаимодействие с недраматургическими формами отразилось и в гельдеродовских жанровых определениях, которые нередко совмещают противоположное. Так, пьеса «Смерть доктора Фауста» названа «трагедией для мюзик-холла», а драма «О дьяволе, который проповедовал чудеса» (сам заголовок которой приближается к оксюморонному) – «мистерией для кукольного театра». «Поминки в аду» драматург обозначил как «трагедию-буфф», а пьесу «Пантаглейз» – как «невеселый водевиль».

Подобно Бернарду Шоу, Мишель де Гельдерод сумел создать систему разнообразных авторских жанровых наименований. Среди них – «фарс»

и «дивертисмент», «мистерия» и «моралите», «драматическая комедия» и «драматическая феерия», «пьеса для марионеток» и «момент». В этой системе, как видно, новую жизнь обретают архаические, в основном средневековые жанры драматургии (моралите, мистерия, дивертисмент), а жанры высокие легко взаимодействуют с низкими, порою внедраматическими (трагедия-буфф, трагедия для мюзик-холла, мистерия для кукольного театра). По замечанию Л. Г. Андреева, «Гельдерод давал такие определения жанра, что свобода его действий в рамках этой приближенности словно бы подразумевалась. Пестрым перечнем жанровых признаков Гельдерод скорее оповещал о свободе жанра, чем о своих перед ним обязательствах» [19].

Своеобразной квинтэссенцией теории жанрообразования в драматургии XX века является система жанровых определений представителей театра абсурда. Среди жанровых наименований их пьес весьма малый удельный вес занимают каноничные, «чистые» жанры. Например, такие жанры, как трагедия или мелодрама, отсутствуют напрочь. А традиционные комические жанры чаще всего имеют «уточнения», призванные уже своим подзаголовком по-новому взглянуть на пьесу. Если это фарс, то «фарс в новом измерении» («Односторонний маятник» Н. Ф. Симпсона), если комедия, то «несценическая комедия» («Прерываемый акт» Т. Ружевича), или же – с оговоркой – «так называемая комедия» («Вышел из дому» Т. Ружевича). На нейтральные определения «пьеса» или «драма» абсурдисты также нередко смотрят по-новому. И пьеса становится «абсурдной», как обозначает жанр «Эндшпиля» С. Беккет, или же вообще «антипьесой», как именует Э. Ионеско «Лысую певицу». Драма же превращается в «псевдодраму» («Жертвы долга» Э. Ионеско).

Основной структурный тип в драматургии абсурда – смешанный жанр, в котором переплетаются признаки жанров «чистых». Среди авторских определений этих смешанных жанров фигурируют «трагикомедия» («В ожидании Годо» С. Беккета), «трагифарс» («Стулья» и «Носороги» Э. Ионеско), «псевдоклассический трагифарс» («Папа, папа, бедный папа!..» А. Копита), «комическая драма» («Урок» Э. Ионеско), «комическая мелодрама» («Макбет» Э. Ионеско) и др.

Диффузия в театре абсурда охватывает и элементы пограничных видов искусства. Этот процесс также декларируется авторскими жанровыми наименованиями: «клоунада» («Негры» Ж. Жене, «Картина» Э. Ионеско), «мим для одного актера и колючки» («Сцена без слов II» С. Беккета), «комический балет...» («Любовники в метро» Ж. Тардьё),

«криминальная хроника времен санации» («Графская пломба» С. Мрожека), «радиопьеса» («Про всех падающих» и «Зола» С. Беккета, «Рычаг» Р. Пенже, «Бойня» С. Мрожека), «телеспектакль» («Дом на границе» С. Мрожека).

У других представителей драмы XX века подзаголовки также отражают органическое взаимодополнение разных элементов: «драматическая комедия» («Событие» В. Набокова), «трагикомедия народный лубок» («Трибунал» А. Макаенка), «комедия о буржуазной трагедии брака» («Играем Стриндберга» Ф. Дюрренматта), «сентиментальный фельетон» («Верочка» А. Макаенка), «комедия-памфлет» («Плохая квартира» В. Славкина), «трагический фарс (радиопьеса)» («Реинкарнация» Г. Горина) и т. д.

Наконец, в современной постмодернистской драме традиционные жанровые параметры не способны пояснить ее природу и поэтику. И хотя извечные жанровые формы фигурируют порой в авторских жанровых обозначениях (пьесу «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги» Олег Богаев именует «комедией в двух действиях», «Анна Каренина II» Олега Шишкина названа «драмой в двух действиях», «Гамлет. Версия» определен Борисом Акуниным как «трагедия в двух актах»), объяснить это можно и инерцией драматургии прошлого, и иронически-игровым переосмыслением/осмеянием этих форм, и отсутствием терминов, адекватных жанровым поискам художников-постмодернистов.

Впрочем, в среде самих драматургов налицо стремление «расшатать» привычные жанровые определения и создать оригинальные, антиканонические. Среди авторских подзаголовков пьес мы найдем: «кабаре» («Мужская зона» Л. Петрушевской) и «явь и сновидения в 2-х частях» («Иосиф и Надежда (Кремлевский театр)») О. Кучкиной, «фильмовую мелодраму 1928 года о жизни, любви и разоблачении знаменитой шпионки Мата Хари в пяти фильмах» («Глаза дня» Е. Греминой) и «семейный альбом в четырех фотографиях» («Друг ты мой, повторяй за мной» Е. Греминой), «радиотрагедию для двух репродукторов» («Революция» Д. А. Пригова) и «молодежный “капустник” в 2-х действиях» («Бирюлево хиллз» В. Овдина), «хохмедию в двух воздействиях» («Блин 2» А. Славовского) и «сексуальное приспособление в двух действиях» («Фаллоимитатор» О. Богаева), «комнату смеха для одинокого пенсионера в одном действии» («Русская народная почта» О. Богаева) и «тридцать три счастья в двух действиях» («Человек-корыто» О. Богаева), «переживательную историю со счастливым концом» («Загадка таинственного секрета,

или Большая меховая папа» К. Драгунской) и «театр.doc» («Первый мужчина» Е. Исаевой).

Своеобычными подзаголовками богата и современная украинская драматургия. Здесь фигурируют «фэнтези-притча с элементами черной современности» («Авва и смерть» Оксаны Танюк), «мебельно-интерьерный этюд в лаковой тональности» («Улица имени шкафа Леонардо» В. Стралита), «кризисный этюд среднего возраста» («Три патрона» В. Стралита), «драматический этюд с фантазиями» («Крейзи» Светланы Новицкой), «современная сказка» («Моя душа со шрамом на колене» Ярослава Верещака), «экосказка» («Вторжение с планеты пластиковой бутылки» В. Стралита), «драматическая фантасмагория» («Я видел чудный сон...» С. Новицкой)...

3. Примером авторских жанровых определений в других элементах драматического текста, встречающихся, конечно же, не так часто, как в подзаголовках, может служить система ремарок, которыми Даниил Хармс снабдил печатный текст своей пьесы «Елизавета Бам». Д. Хармс разделил пьесу на девятнадцать эпизодов – «кусков», каждый из которых должен иметь собственный жанр. Среди хармсовских обозначений этих «кусков» найдем:

- (1) – «Кусок реалист., мелодрама»;
- (2) – «Кусок реалистический, комедийный»;
- (4) – «Жанр бытовой – комедийный»;
- (7) – «Торжественная мелодрама»;
- (9) – «Кусок пейзажный» (пародия на натурализм);
- (12) – «Кусок чинарский» (скомороший, балаганный);
- (15) – «Балладный пафос»;
- (19) – «Концовка, оперный» [20, с. 522–523].

Как видим, согласно авторскому замыслу, каждый эпизод драмы имеет оригинальную жанровую разновидность. Причем встречаются как традиционные драматические жанры (комедия, мелодрама), так и жанры внедраматические (баллада) и даже внелитературные (опера). К тому же, каждая из этих жанровых форм в «Елизавете Бам» пародируется («кусок пейзажный») и парадоксально «выворачивается» («торжественная мелодрама»). В своей экспериментальной пьесе Д. Хармс осуществляет попытку «накладывания» разнообразнейших жанрообразований, своего рода монтажа жанров.

Подобный монтаж, являющийся приметой едва ли не всей драмы XX века, декларируется и в иных элементах драматического текста. Например, один из провозвестников театра обэриутов и театра абсурда Лев



Лунц в предисловии к своей пьесе «Вне закона» отмечает: «Я пытался разрешить трудную задачу: начав водевилем, кончить трагедией. Я хотел сделать этот переход органическим: он вытекает из основной идеи пьесы» [21, с. 42]. А в послесловии к другой драме Л. Лунца «Бертран де Борн», носящем характер театрального манифеста, также содержатся размышления о жанровой природе и системе. Здесь автором декларируется задача «из низкого создать высокое, из зверского – трагическое». Здесь же содержится уточнение жанрового подзаголовка пьесы («Если бы я был дерзок, я бы назвал свою трагедию романтической. Но я не решаюсь: слишком ответственно звучит это слово, слишком оно мне дорого»). И в этом же послесловии Лев Лунц «реабilitирует» еще один вплетенный в его драматический текст жанр – мелодраму: «Мелодрама спасет театр. Фальшивая литературно, она сценически бессмертна! А для меня сценичность важна прежде всего» [Там же, с. 142]. Любопытно, что особое внимание к мелодраме сближает Л. Лунца и Д. Хармса, да и не только их. В самом деле, жанр мелодрамы – пьесы с острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла и морально-дидактической тенденцией, практически не встречается в чистом виде в театральном искусстве XX века. Однако мелодраматические приемы заметны в трагедиях, комедиях, трагикомедиях, драмах, что мы наблюдали в вышеприведенных авторских жанровых обозначениях Б. Шоу, Э. Ионеско, Е. Греминой и др.

4. Немаловажную часть системы авторских жанровых обозначений, наряду с наименованиями заголовочными, подзаголовочными, внутри-текстовыми, составляют внетекстовые авторские комментарии, высказывания, «разбросанные» по многочисленным художественным и публицистическим произведениям, статьям и эссе, интервью и выступлениям. Так, например, охотно высказывался по поводу жанровой природы своих пьес Эжен Ионеско. Он всегда решительно протестовал против постановок своих пьес, не учитывающих присущее им переплетение разнородных начал, возмущался их интерпретацией как сугубо пародийных, карикатурных, фарсовых. Драматург сетовал на то, что зрители приходят на «Лысую певицу», которая призвана стать «трагедией языка», чтобы посмеяться. В американской постановке «Носорогов», в которой пьеса трактовалась как забавный фарс, Э. Ионеско усмотрел «интеллектуальное мошенничество»: «пускай это фарс, но фарс трагический» [22]. Не принял он и «Носорогов» в Германии – иную крайность в толковании: в немецкой версии пьесы превратилась в трагедию. По словам Ионеско, в соответствии с авторским замыслом пьесу интерпретировал лишь Жан-

Луи Барро, метко назвавший «Носорогов» «бурлескным кошмаром» и «братьями Маркс у Кафки» [23].

Э. Ионеско неоднократно постулировал в своих высказываниях парадоксальную жанровую диффузию и гибридизацию: «Я назвал свои комедии “антипесами”, “комическими драмами”, а драмы – “псевдодрамами” или “трагифарсами”, ибо, как мне кажется, комическое трагично, а трагедия человека смехотворна» [24, с. 48]. Поясняет Ионеско и единство противоположностей в своих произведениях. Драматург отмечал, что в «псевдодраме» «Жертвы долга» он попытался «утопить комическое в трагическом», а в «трагифарсе» «Стулья» – трагическое в комическом; «или, если угодно, противопоставить комическое трагическому, чтобы объединить их в новом театральном синтезе» [Там же, с. 49]. Впрочем, он оговаривает, что полярные элементы не должны растворяться друг в друге: «...они сосуществуют, взаимно отталкиваются... создают динамическое равновесие, напряжение» [Там же].

Мысли о взаимодействии и взаимозаменяемости противоположных жанровых категорий, трагического и комического, о выполнении противоположной их природе функций Эжен Ионеско высказывал неоднократно. «Комедия, будучи предчувствием абсурда, кажется мне более безысходной, чем трагедия. Комичность не имеет выхода» [Там же, с. 48]. И с ним созвучны в своих высказываниях другие представители театра абсурда. Сэмюэлю Беккету принадлежит мысль о том, что «жизнь каждого человека, если ее проанализировать в целом, останавливаясь исключительно на узловых моментах, и вправду трагична. Но, всматриваясь в каждую ее деталь отдельно, окажется, что она имеет характер комедии. Ибо все жизненные неурядицы, постоянная раздраженность в каждый отдельный момент, желания и страхи, неудачи каждого мгновения – все зависит от случая, который каким-то образом окажется комической шуткой. Тогда как неутоленные желания, немилосердно разбиваемые судьбой, примноженное страдание и ошибки со смертью в финале, несомненно, трагичны. То есть, оказывается, что судьба как будто прибавила к жизненным катастрофам непостижимый фарс, заполнив наше бытие всей совокупностью трагических черт. И все же мы не в состоянии каким-то образом доказать собственное достоинство трагиков, всю жизнь играя глупейшие комедийные роли» [25].

«Мне все в жизни кажется смешным, – сознавался английский абсурдист Гарольд Пинтер. – Даже трагедия комична». Г. Пинтер, по его словам, воссоздает в пьесах ту «реальность абсурда», в которой «все комично, но всегда наступает момент, когда “человеческая ситуация”,

подобно трагедии, перестает быть смешной» [26, с. 242]. Отметим, что Пинтер является основоположником жанра «комедий страха», само наименование которого означает, что театр одновременно и забавляет, и вселяет страх. По выражению еще одного абсурдиста – француза Жана Жене, трагедию можно описать следующим образом: «взрыв хохота, обрываемый рыданием, возвращающим нас к источнику всякого смеха – к мысли о смерти» [27]. Как видим, даже в этом определении трагическое и комическое пребывают в состоянии свободного взаимного перетекания.

В системе экстратекстовых высказываний драматургов XX века можно заметить еще одну примечательную черту: границы между трагическим и комическим и другими противоположными категориями становятся зыбкими, а то и вовсе исчезают. Так, по признанию Э. Ионеско, он «никогда не мог понять разницы между комическим и трагическим» [24, с. 48]. Процесс диффузии, взаимозамены и взаимодополнения полярных явлений приводит к слабости межжанровых перегородок. Взаимное притяжение разнородных частиц в тексте становится настолько сильным, что само их отталкивание, похоже, совсем невозможно. «Возьмите трагедию, – предлагает Э. Ионеско, – ускорьте действие, и получите комическую пьесу; полностью освободите персонажей от психологии, и получите еще более комическую пьесу; превратите своих персонажей в социальные типы, списанные с социальной действительности, и вы снова получите космическую пьесу... трагикомическую» [28].

Зыбкость межжанровых границ отмечали в своих высказываниях многочисленные драматурги минувшего столетия (Г. Аполлинер, А. Арто, Б. Шоу, Б. Брехт и др.). Б. Шоу, например, отмечал, что хотя две его пьесы – «Профессия миссис Уоррен» и «Сердцеед» – номинально принадлежат к разным жанрам (первая представляет собой «грубую мелодраму», а вторая – «трагикомедию»), оба они «созданы одинаковым способом», а различия между ними «носят чисто случайный характер» [29, с. 35].

В заключении хотелось бы отметить, что авторские жанровые определения не всегда нужно принимать полностью, «на веру». Одни авторские наименования могут послужить основанием для исследователя, они меткие и точные, как, скажем, подзаголовки Б. Шоу или высказывания о собственных драмах Э. Ионеско. Другие же могут не соответствовать реальной жанровой природе произведения. Так, пьесы «Владимир Маяковский», «Генрих IV» и «Святая Иоанна скотобоен» названы соответственно В. Маяковским, Л. Пиранделло и Б. Брехтом «трагедиями». Однако по сути своей все они принадлежат к жанру трагифарса,

что неоднократно отмечалось исследователями\*. Такими же приближенными являются и «комедии» Ф. Дюрренматта, ни одна из которых не представляет собой образец чистого комедийного жанра. Дюрренматовские пьесы – «трагические комедии», как верно определил сам драматург жанр своей пьесы «Визит старой дамы». Хотя авторские мнения и самооценки нередко субъективны, к ним следует относиться не только критично, но и уважительно. Провести четкое размежевание между высказываниями писателей и литературоведов невозможно (да и не нужно). Как справедливо отмечает Н. Копыстьянская, «они все вместе составляют единство критической теоретической мысли. Писателям стоило бы значительно больше внимания уделять аналогичным работам ученых, так же как теоретикам – работам художников» [2, с. 20].

Как известно, авторским коллективом во главе с Г. В. Иванченко и Ю. Б. Орлицким ведется работа по созданию «Словаря заглавий русской поэтической книги». Думается, настало время начать работу и над составлением подобного лексикона авторских жанровых наименований – для начала, например, на богатом и разнообразном материале драмы XX века.

- 
1. P. van Tieghem. La Guestion des genres littérature. Helicon, 1938.
  2. S. Skwarczyńska. Wstęp do nauki o literaturze. T. III. Warszawa, 1965.
  3. См., напр.: *Копыстьянская Н. Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів, 2005.
  4. *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958 (2-е изд.: М., 1975).
  5. См.: *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
  6. *Гончарова-Грабовская С. Я.* Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века : учеб. пособие. М., 2006.
  7. *Громова М. И.* Русская современная драматургия : учеб. пособие. М., 2003.
  8. *Громова М. И.* Русская драматургия конца XX – начала XXI века : учеб. пособие. М., 2006.
  9. *Журчева О. В.* Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века : учеб. пособие. Самара, 2001.
  10. Украинский театр XX века. К., 2003.
  11. *Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007 (Разд. «Мистериальная драматургия Маяковского»).
  12. *Головчинер В. Е.* Неклассическая драма в русской литературе // Литература и театр : материалы Междунар. науч.-практич. конф., посв. 90-летию со дня рожд.

---

\* В. Фролов называет «трагедию» «Владимир Маяковский» «трагическим балаганом», обращая внимание на «парадоксальные, символично-фантастические абсурдные ситуации» пьесы [30]. Н. Елина отмечает «двойной фарс», разыгрываемый в доме Генриха IV [31, с. 20]. Б. Райх, рассматривая пьесу Брехта, делает вывод о том, что «Святая Иоанна скотобоен» оказалась «трагическим фарсом о доверчивой... недостойной помощнице делу революции» [32, с. 88].

- засл. деятеля науки РФ, почет. проф. Самарского гос. ун-та Льфа Адольфовича Финка. Самара, 2006.
13. *Лазареску О. Г.* Литературное предисловие в драме: генезис, история, поэтика // Драма и театр : сб. науч. тр. Тверь, 2007.
  14. *Орлицкий Ю. Б.* Драмагедии «хеленуктов» // Драма и театр : сб. науч. тр. Тверь, 2005. Вып. 5; *Орлицкий Ю. Б.* Синтез стиха и прозы в драматургических произведениях Игоря Бахтерева (к поэтике обэриутов) // Там же.
  15. *Созина Е. К.* Этика реализма в поэтике заглавий пьес А. Н. Островского // Драма и театр : сб. науч. тр. Тверь, 2005. Вып. 5.
  16. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1956.
  17. *Сарафанова Н. В.* «Цирковое искусство» русского авангарда: некоторые особенности поэтики В. В. Маяковского // Литература и театр : материалы Междунар. науч.-практич. конф., посв. 90-летию со дня рожд. засл. деятеля науки РФ, почет. проф. Самарского гос. ун-та Льфа Адольфовича Финка.
  18. *Гельдерод, Мишель де.* Театр. М., 1983.
  19. *Андреев Л.* Маски Мишеля де Гельдерода // Гельдерод, Мишель де. Театр.
  20. *Хармс Д.* Полет в небеса. Л., 1991.
  21. *Луниц Л.* Вне закона : пьесы, рассказы, статьи. СПб., 1993.
  22. *Ионеско Э.* Слова и послесловия // Театр. 1994. № 2.
  23. *Барро Ж.-Л.* «Носорог» – это бурлескный кошмар // Театр. 1994. № 2.
  24. *Ионеско Э.* Противоядия. М., 1992.
  25. Review 'Waiting for death the philosophical significance of Beckett's En attendant Godot,' by Ramona Cormier and Janis L. URL: <http://www.english.fsu.edu/jobs/num07/Num7Hesla.htm>
  26. Цит. по: *Esslin M.* The Theatre of the Absurd. L., 1987.
  27. Преодолев головокружение: О творчестве Жана Жене // Театр. 1989. № 7.
  28. *Ионеско Э.* Мысли // Театральная жизнь. 1992. № 8.
  29. *Шоу Б.* Автобиографические заметки. Статьи. Письма. М., 1989.
  30. *Фролов В. В.* Муза пламенной сатиры: Очерки советской комедиографии (1918–1986). М., 1988.
  31. *Пиранделло Л.* Пьесы. М., 1960.
  32. *Райх Б. Ф.* Брехт: (Очерк творчества). М., 1960.